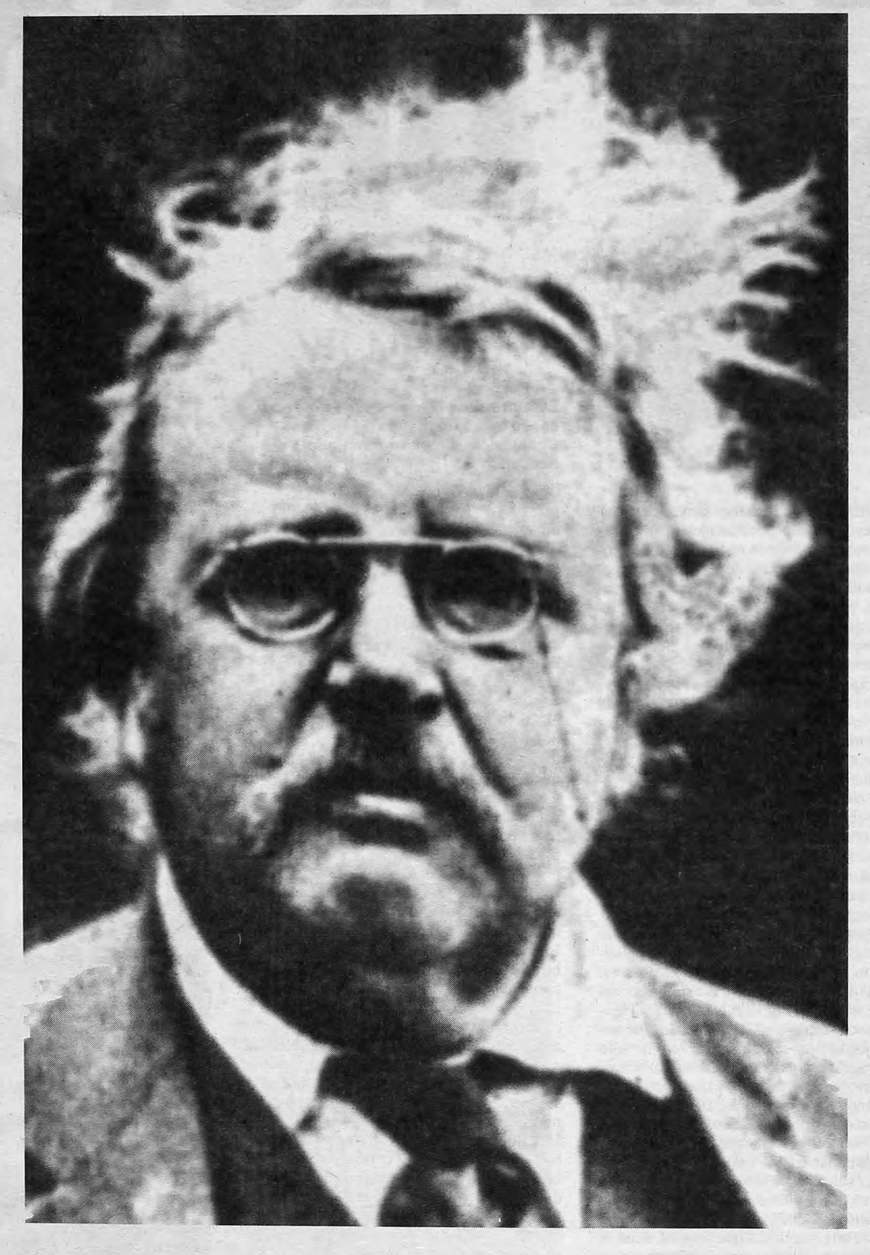
G.K. Chesterton



El Padre Brown tardó once años en convertir a su creador al catolicismo. Tuvo más suerte, pues, que su modelo en la vida real, el Padre John O'Connor, que recibió a Gilbert Keith Chesterton en el seno de la Iglesia quince años después de una conversación en los páramos de Yorkshire que inspiró *El candor del Padre Brown* (1911). La conversación fue sobre crímenes, y en su *Autobiografía* (1936) Chesterton recuerda su sorpresa de que "aquel agradable y tranquilo cura conociera esos abismos mucho más a fondo que yo, que ignoraba que el mundo pudiese contener semejantes horrores". (En su propio libro sobre Chesterton, publicado en 1937 bajo el título de *El Padre Brown sobre Chesterton*, el Padre O'Connor presenta otra versión del episodio.)

G. K. Chesterton nació en Londres en 1874 y estudió dibujo en la Slade School of Art. Al igual que sus amigos de toda la vida, Hillaire Belloc y Edmund Clerihew Bentley, no se encontró a gusto ni con el clima intelectual de los 90 del siglo pasado –Whistler, Wilde– ni con los manejos de la política británica y las frialdades de la Iglesia Anglicana. Su propia ideología, que difundió desde las páginas de la revista *G. K's Weekly*, financiada por las ventas de los cinco libros del Padre Brown, renegaba tanto del capitalismo como del socialismo, y fue precursora de ciertas posturas actuales del Vaticano.

Chesterton escribió muchísimo: biografías de San Francisco de Asís (1923) y Santo Tomás (1933), reflexiones religiosas como *Ortodoxia* (1909), estudios sobre Robert Browning (1903) y George Bernard Shaw (1910), ensayos y poemas. Su inmejorable novela *El hombre que fue Jueves* (1908) es una mezcla de policial y alegoría cristiana, que hubiera fracasado en manos de cualquier otro. Un grupo de fanáticos argentinos quiere que el Papa beatifique a este inglés muerto en 1936, cuyo Padre Brown resolvía crímenes no para vengar a los inocentes, sino para obtener de los culpables esa confesión que salvaría sus almas.



Cómo e
UNA NOVEL
DETECT

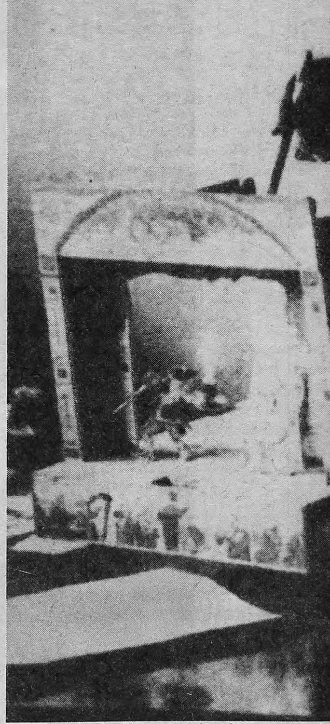
Quede bien entendido que escribo este artículo con la completa convicción de que he fracasado al querer escribir novelas policíacas (1). Pero también he fracasado a veces en otras muchas cosas. Mi autoridad, por consiguiente, no pasa de ser práctica y científica, como pueda serlo la de algunos estadistas y pensadores sociales que tratan del Desempleo o del Problema de la Vivienda. No pretendo haber alcanzado el ideal que exhibo aquí con destino al joven estudiante; soy, si ustedes quieren, como un ejemplo vivo de lo que debe evitarse. Tampoco creo que existan modelos ideales para la literatura detectivesca, como los hay para otras muchas cosas, y lo que me asombra, en cambio, es que se haya llevado a cabo esa otra literatura didáctica popular que nos enseña el modo de practicar otras cosas de menos utilidad, como, por ejemplo, la de triunfar en la vida. Lo que me maravilla de verdad es que el título que sirve de encabezamiento a este escrito no nos contemple desde las estanterías de todas las librerías. Hay publicaciones que enseñan a la gente multitud de cosas que no pueden aprenderse, tales como popularidad, poesía y simpatía. Incluso se enseñan determinadas facetas de la literatura y del periodismo, que, indudablemente, tampoco pueden aprenderse. Pero existe una parte de artesanía literaria, sencilla y sin recovecos, constructiva antes que imaginativa, que podría, dentro de ciertos límites, ser enseñada, e incluso, en circunstancias muy afortunadas, aprendida. Creo que más pronto o más tarde, se ha de llenar este vacío, dentro de las normas comerciales imperantes de complacer inmediatamente todas las demandas, merced al cual todo el mundo se siente completamente defraudado e incapaz de conseguir lo que desea. Creo que, antes o después, ha de haber libros de texto que enseñen no sólo a los criminalistas, sino libros de texto que enseñen también a los propios criminales. Habrá un leve cambio en el tono actual de la ética financiera, y cuando el vigoroso y astuto cerebro comercial se haya liberado por completo de las últimas y lánguidas influencias de los dogmas inventados por los sacerdotes, el periodismo y los anuncios mostrarán la misma indiferencia por los tabúes de hoy que la que se siente en la actualidad por los tabúes de la Edad Media. El robo con escalo será enseñado lo mismo que la usura, y no se andará con más reparos acerca de cómo cortar el cuello que acerca de la forma de monopolizar los mercados. Los estantes de las librerías se verán favorecidos con títulos tan deslumbradores como *La falsificación de moneda en quince lecciones* y *¿Por qué soportar las miserias conyugales?* La divulgación del arte de envenenar se hará de forma tan completamente científica como la divulgación del divorcio o del control de la natalidad. Pero, como se nos recuerda sin cesar, no debemos apresurarnos esperando una humanidad feliz. Entretanto, creo que debe de ser por lo menos tan justo aconsejar la forma de cometer delitos como la forma en que éstos pueden ser descubiertos. Creo que la explicación sólo reside en el delito. El descubrimiento, la descripción y la descripción de la descripción exigen un determinado pero pequeño esfuerzo mental, mientras que triunfar escribiendo un libro acerca de cómo se triunfa no precisa de tan fatigosa experiencia. De cualquier modo que sea, encuentro que, en mi propio caso, en cuanto empiezo a pensar en la teoría de las novelas detectivescas, me convierto en lo que alguien podría llamar un teórico. Esto es, empiezo por el principio, sin adornos, artilugios y otros elementos esenciales para llamar la atención, sin perturbar ni despertar la imaginación en forma alguna.

El Padre Brown –detective religioso y acaso la creación más célebre de Chesterton– en un raro momento de descanso.

El principio primero y fundamental es que la finalidad de todo relato de misterio, o un relato de cualquier clase o cualquier otro misterio, no es la oscuridad, sino la luz. La novela está escrita para llegar al momento en que el lector comprenda, no simplemente para los muchos momentos preliminares en que no comprende. La incomprensión sólo debe de considerarse como el borde oscuro de una nube de la que ha de salir la luz en el momento de la inteligibilidad, y muchas novelas policíacas son malas porque fallan en este punto. Los escritores parecen tener la extraña noción de que su misión consiste en engañar al lector, y que mientras consigan engañarle, no importa que al final le defrauden. Pero no sólo es necesario esconder un secreto, también es necesario tener un secreto, y que este secreto sea digno de ser escondido. El desenlace no puede ser un anticlímax; no puede consistir tan sólo en que el lector conduzca la danza y se le abandone en una zanja. El desenlace no debe ser sólo el estallido de una burbuja, sino más bien la eclosión de una aurora; sólo que la oscuridad acentúa el romper del día. Toda forma de arte, por trivial que parezca, tiene su repercusión en algunas serias verdades precedentes; y aunque estamos tratando nada menos que con una cosa tan solemne como es una muchedumbre de Watsons, todos ellos vigilando con sus redondas pupilas de lechuza, todavía es permisible insistir en que son los que están sentados en la oscuridad los que han visto una gran luz, y que la oscuridad sólo es valiosa porque hace más deslumbrante una gran luz encendida en la imaginación. Siempre me chocó, como divertida coincidencia, que el mejor de los relatos de Sherlock Holmes llevaba, aunque con una aplicación y un significado completamente diferentes, un título que parecía haber sido inventado para expresar esta principal iluminación: el título de *Silver Blaze* (2).

El segundo gran principio es que el alma de la ficción detectivesca no es la complejidad, sino la simplicidad. El secreto puede parecer complejo, pero debe ser simple. Y también esto es un símbolo de más altos misterios. El escritor está allí para explicar el misterio; pero de lo que no debe tener necesidad es de explicar la explicación. La explicación debe explicarse por sí misma. Ha de ser algo siseado (por el "malo", desde luego) con un murmullo de pocas palabras o expresado a gritos, preferentemente por la heroína, momentos antes de que pierda el sentido por la conmoción sufrida al enterarse, con retraso, de que dos y dos son cuatro. Lo que ocurre es que algunos detectives literarios hacen la selección más complicada que el misterio, y el crimen más complicado que la misma solución.

En tercer lugar, se saca la consecuencia de que el hecho o figura que haya de explicarlo todo deberá ser un hecho o una figura familiar. El criminal debería de estar en primer plano, no en calidad de criminal, sino con otra representación cualquiera, que le dé, sin embargo, el derecho de estar en primer plano. Tomaré como caso a propósito uno que ya he citado, el relato *Silver Blaze*. Sherlock Holmes nos es tan familiar como Shakespeare, así que no habrá injusticia a estas alturas en descubrir el secreto de uno de los primeros de aquellos famosos relatos. Llega a conocimiento de Sherlock Holmes que ha sido robado un famoso caballo de carreras y que el palafrenero que lo custodiaba ha sido asesinado por el ladrón. Sin duda alguna y desde el primer momento son varias las personas que parecen sospechosas de robo y asesinato, y todos se concentran en el arduo problema policíaco de averiguar quién pudo ser el asesino del palafrenero. La simple



Fotografía de Gilbert Keith Chesterton ju
a menudo parece flotar sobre la trama de
a sus atribulados personajes.

Cómo escribir UNA NOVELA DETECTIVESCA

Por G. K. Chesterton

Quede bien entendido que escribo este artículo con la completa convicción de que he fracasado al querer escribir novelas policíacas (1). Pero también he fracasado a veces en otras muchas cosas. Mi autoridad, por consiguiente, no pasa de ser práctica y científica, como pueda serlo la de algunos estadistas y pensadores sociales que tratan del Desempleo o del Problema de la Vivienda. No pretendo haber alcanzado el ideal que exhibo aquí con destino al joven estudiante; soy, si ustedes quieren, como un ejemplo vivo de lo que debe evitarse. Tampoco creo que existan modelos ideales para la literatura detectivesca, como los hay para otras muchas cosas, y lo que me asombra, en cambio, es que se haya llevado a cabo esa otra literatura didáctica popular que nos enseña el modo de practicar otras cosas de menos utilidad, como, por ejemplo, la de triunfar en la vida. Lo que me maravilla de verdad es que el título que sirve de encabezamiento a este escrito no nos contemple desde las estanterías de todas las librerías. Hay publicaciones que enseñan a la gente multitud de cosas que no pueden aprenderse, tales como popularidad, poesía y simpatía. Incluso se enseñan determinadas facetas de la literatura y del periodismo, que, indudablemente, tampoco pueden aprenderse. Pero existe una parte de artesanía literaria, sencilla y sin recovecos, constructiva antes que imaginativa, que podría, dentro de ciertos límites, ser enseñada, e incluso, en circunstancias muy afortunadas, aprendida. Creo que más pronto o más tarde, se ha de llenar este vacío, dentro de las normas comerciales imperantes de complacer inmediatamente todas las demandas, merced al cual todo el mundo se siente completamente defraudado e incapaz de conseguir lo que desea. Creo que, antes o después, ha de haber libros de texto que enseñen no sólo a los criminalistas, sino libros de texto que enseñen también a los propios criminales. Habrá un leve cambio en el tono actual de la ética financiera, y cuando el vigoroso y astuto cerebro comercial se haya liberado por completo de las últimas y lánguidas influencias de los dogmas inventados por los sacerdotes, el periodismo y los anuncios mostrarán la misma indiferencia por los tabúes de hoy que la que se siente en la actualidad por los tabúes de la Edad Media. El robo con escalo será enseñado lo mismo que la usura, y no se andará con más reparos acerca de cómo cortar el cuello que acerca de la forma de monopolizar los mercados. Los estantes de las librerías se verán favorecidos con títulos tan deslumbradores como *La falsificación de moneda en quince lecciones* y *¿Por qué soportar las miserias conyugales?* La divulgación del arte de envenenar se hará de forma tan completamente científica como la divulgación del divorcio o del control de la natalidad. Pero, como se nos recuerda sin cesar, no debemos apresurarnos esperando una humanidad feliz. Entretanto, creo que debe de ser por lo menos tan justo aconsejar la forma de cometer delitos como la forma en que éstos pueden ser descubiertos. Creo que la explicación sólo reside en el delito. El descubrimiento, la descripción y la descripción de la descripción exigen un determinado pero pequeño esfuerzo mental, mientras que triunfar escribiendo un libro acerca de cómo se triunfa no precisa de tan fatigosa experiencia. De cualquier modo que sea, encuentro que, en mi propio caso, en cuanto empiezo a pensar en la teoría de las novelas detectivescas, me convierto en lo que alguien podría llamar un teórico. Esto es, empiezo por el principio, sin adornos, artilugios y otros elementos esenciales para llamar la atención, sin perturbar ni despertar la imaginación en forma alguna.

El Padre Brown –detective religioso y acaso la creación más célebre de Chesterton– en un raro momento de descanso.

El principio primero y fundamental es que la finalidad de todo relato de misterio, o un relato de cualquier clase o cualquier otro misterio, no es la oscuridad, sino la luz. La novela está escrita para llegar al momento en que el lector comprenda, no simplemente para los muchos momentos preliminares en que no comprende. La incomprensión sólo debe de considerarse como el borde oscuro de una nube de la que ha de salir la luz en el momento de la inteligibilidad, y muchas novelas policíacas son malas porque fallan en este punto. Los escritores parecen tener la extraña noción de que su misión consiste en engañar al lector, y que mientras consigan engañarle, no importa que al final le defrauden. Pero no sólo es necesario esconder un secreto, también es necesario tener un secreto, y que este secreto sea digno de ser escondido. El desenlace no puede ser un anticlímax; no puede consistir tan sólo en que el lector conduzca la danza y se le abandone en una zanja. El desenlace no debe ser sólo el estallido de una burbuja, sino más bien la eclosión de una aurora; sólo que la oscuridad acentúa el romper del día. Toda forma de arte, por trivial que parezca, tiene su repercusión en algunas serias verdades precedentes; y aunque estamos tratando nada menos que con una cosa tan solemne como es una muchedumbre de Watsons, todos ellos vigilando con sus redondas pupilas de lechuza, todavía es permisible insistir en que son los que están sentados en la oscuridad los que han visto una gran luz, y que la oscuridad sólo es valiosa porque hace más deslumbrante una gran luz encendida en la imaginación. Siempre me chocó, como divertida coincidencia, que el mejor de los relatos de Sherlock Holmes llevaba, aunque con una aplicación y un significado completamente diferentes, un título que parecía haber sido inventado para expresar esta principal iluminación: el título de *Silver Blaze* (2).

El segundo gran principio es que el alma de la ficción detectivesca no es la complejidad, sino la simplicidad. El secreto puede parecer complejo, pero debe ser simple. Y también esto es un símbolo de más altos misterios. El escritor está allí para explicar el misterio; pero de lo que no debe tener necesidad es de explicar la explicación. La explicación debe explicarse por sí misma. Ha de ser algo siseado (por el "malo", desde luego) con un murmullo de pocas palabras o expresado a gritos, preferentemente por la heroína, momentos antes de que pierda el sentido por la conmoción sufrida al enterarse, con retraso, de que dos y dos son cuatro. Lo que ocurre es que algunos detectives literarios hacen la selección más complicada que el misterio, y el crimen más complicado que la misma solución.

En tercer lugar, se saca la consecuencia de que el hecho o figura que haya de explicarlo todo deberá ser un hecho o una figura familiar. El criminal debería de estar en primer plano, no en calidad de criminal, sino con otra representación cualquiera, que le dé, sin embargo, el derecho de estar en primer plano. Tomaré como caso a propósito uno que ya he citado, el del relato *Silver Blaze*. Sherlock Holmes nos es tan familiar como Shakespeare, así que no habrá injusticia a estas alturas en descubrir el secreto de uno de los primeros de aquellos famosos relatos. Llega a conocimiento de Sherlock Holmes que ha sido robado un famoso caballo de carreras y que el palafrenero que lo custodiaba ha sido asesinado por el ladrón. Sin duda alguna y desde el primer momento son varias las personas que parecen sospechosas de robo y asesinato, y todos se concentran en el arduo problema policíaco de averiguar quién pudo ser el asesino del palafrenero. La simple verdad es que quien le mató fue el caballo. Lo tomo como ejemplo por ser la verdad tan extremadamente sencilla. La verdad no pudo ser, en realidad, más palmaria.



Fotografía de Gilbert Keith Chesterton jugueteando con un teatro en miniatura. La mirada filosófica de este gran escritor inglés a menudo parece flotar sobre la trama de sus libros como una suerte de *deus ex machina* siempre listo para salvar o condenar a sus atribulados personajes.

De todas formas, el que resulta más evidente es el caballo. La novela lleva el nombre del caballo; todo gira en torno del caballo; el caballo está en primer plano durante todo el tiempo, pero siempre con otra capacidad. Como cosa de gran valor, continúa siendo el Favorito para el lector; es sólo como criminal que se convierte en oscuro caballo. Se trata de un relato de robo en el que el caballo juega el papel de joya, hasta el punto de que nos olvidemos de que la joya también puede asumir el papel de arma. Esta es una de las primeras reglas que yo quisiera sugerir, en el supuesto de que me viera obligado a establecer reglas para esta clase de composiciones. Hablando en general, el agente debe ser una figura humana, pero desempeñando una función poco familiar. Hemos de darnos cuenta de algo que reconozcamos, esto es, de algo ya previamente conocido, de algo que sea prominentemente expuesto. De otra forma, no habría sorpresa en la simple novedad. Es inútil que una cosa sea inesperada, si no merecía la pena de esperarse. Lo que ha de ser es sobresaliente por alguna razón y responsable por otra. Una gran parte del arte o truco de escribir novelas de misterio consiste en encontrar una razón convincente aunque engañosa de la prominencia del criminal por encima de su legítima misión de cometer el crimen. Muchos misterios fracasan por la sencilla razón de que se le deja abandonado en el relato, sin otra cosa que hacer, al parecer, que cometer el crimen. Generalmente, su posición económica no es mala, pues, de lo contrario, nuestras justas y equitativas leyes le hubieran arrestado como vagabundo antes de hacerlo como asesino. Llegamos al momento de sospechar de semejante sujeto por un proceso de eliminación tan rápido como inconsciente. Por lo general, sospechamos de él porque no es sospechoso para nadie. El arte de esta clase de narración consiste en convencer por un momento al lector de que el personaje en cuestión anda dando vueltas por los alrededores no sólo sin intención de cometer felonía alguna, sino que precisamente ha sido colocado allí por el autor con alguna intención no delictiva. Porque no debe olvidarse que la novela detectivesca es sólo un juego, juego en el que el lector no contiende realmente con el criminal, sino con el autor.

Lo que el autor no debe olvidar en esta clase de juego es que el lector no tenga que decir, como él alguna vez se ha dicho a sí mismo al realizar un estudio serio y realista: "¿Por qué el perito con gafas de cristales verdes trepó al árbol para mirar el jardín trasero de la casa de la esposa del doctor?" Insensible e inevitablemente, se dirá también: "¿Por qué hizo el autor que el perito trepase al árbol y por qué había de meter en la trama a perito alguno?". El lector puede admitir que haya necesidad de peritos en la ciudad, pero sin reconocer por ello que el relato precisara de uno de estos peritos. Es necesario explicar su presencia allí, aclarando no sólo la razón que tuvo el Ayuntamiento para emplearle, sino, también, por qué le utilizó el autor. Al margen de cuantos pequeños delitos quiera practicar, en el más recóndito santuario del relato, nuestro personaje debe tener alguna otra justificación como héroe de la novela y no sólo como una simple y vulgar persona de carne y hueso en la vida real. El instinto del lector, jugando siempre al escondite con el escritor, que es su verdadero enemigo, acaba siempre por decir, un tanto escamado: "Sí, ya sé que un perito se puede subir a un árbol. Me doy perfecta cuenta de que existen los árboles y de que existen los peritos. Pero, ¿qué está usted haciendo con ellos? ¿Por qué ha hecho usted, hombre astuto y de perversa imaginación, que este perito en particular se suba a este árbol en particular, en esta particular historia?".

En cuanto al cuarto principio que me gustaría que fuera recordado, como los otros tres, la gente no podrá darse cuenta de lo práctico que pueda ser porque los principios en que se basa parecen teóricos. Descansa en el hecho de que en la clasificación de las artes los asesinatos misteriosos pertenecen a la vasta y divertida categoría de las cosas llamadas chuscas. Tales relatos no pasan de ser puras fantasías y han de tenerse como ficciones declaradamente artificiosas. Podemos decir, si es que nos place hacerlo así, que se trata de una forma artística muy artificial. Yo preferiría decir que se trata abiertamente de un juguete, de una de esas cosas con las que los niños intentan distraerse. De lo que se infiere que el lector, que no es más que una sencilla criatura, y, por lo tanto, se encuentra completamente despierto, se da perfecta cuenta no sólo del juguete, sino de su compañero de juego, constructor de éste y autor de la superchería. El niño inocente tiene mucha agudeza y es no poco receloso. Y una de las primeras reglas que debo repetir al autor de uno de esos cuentos que ha de resultar una superchería es recordarle que el oculto asesino tiene el derecho artístico de aparecer en escena y no sólo el derecho realista de estar en el mundo. No sólo debe estar presente en el lugar del hecho, sino también en el intríngulis de la novela. Es un derecho que alcanza tanto al visitante como al autor. La novela del misterio ideal sería aquella en la que exista un personaje que el autor haya creado para sí o para hacer que la novela derive hacia otros cauces diferentes y que, de pronto, se ponga de manifiesto, pero no por ninguna razón clara y razonable, sino por cualquier otra que puede ser también clara y razonable, pero de índole secreta. Añadiré en lo que se refiere a esta razón que, a pesar de las burlas con las que se saluda la "trama amorosa" que pueda aparecer en el relato, habría mucho que decir en cuanto a las formas tradicionales del sentimiento propias de narraciones menos vivas o más victorianas. Algunos pueden llamar a semejante elemento un latazo, pero puede tener éxito como literatura de evasión.

Hemos llegado al último principio, y es que la novela detectivesca, como cualquier otra forma literaria, se ha de iniciar con una idea y no sólo darle comienzo para ir después en busca de él, lo que debe aplicarse también a sus más mecánicos y materiales detalles. Cuando se trata de orientar la novela hacia la investigación policíaca, continúa siendo una necesidad que el autor empiece desde su interior, aunque el detective pueda ser un personaje que llegue de fuera. Todo buen problema de esta clase tiene su iniciación en una idea posible, que, además, es en sí misma una idea sencilla: algún hecho de la vida diaria que el escritor pueda recordar y que el lector puede haber olvidado. Sea como fuere, todo relato debe basarse en una verdad, y aunque se le añada un poco de opio, no debe ser, sencillamente, un sueño de opio.

(1) En realidad, Chesterton escribió notables e ingeniosísimos relatos policíacos. Toda la serie que tiene por protagonista al inefable Padre Brown, por ejemplo. *(N. del T.)*

(2) *Llamarada de plata (N. del T.)*

Noticias biográficas por C.E. Feiling. Selección de textos y fotos por Rodrigo Fresán. De *La salsa de la vida y otros ensayos*, por Gilbert Keith Chesterton. Se reproduce aquí por gentileza de Editorial Plaza & Janés.

escribir
A
TIVESCA

Por G. K. Chesterton

verdad es que quien le mató fue el caballo. Lo tomo como ejemplo por ser la verdad tan extremadamente sencilla. La verdad no pudo ser, en realidad, más palmaria.

De todas formas, el que resulta más evidente es el caballo. La novela lleva el nombre del caballo; todo gira en torno del caballo; el caballo está en primer plano durante todo el tiempo, pero siempre con otra capacidad. Como cosa de gran valor, continúa siendo el Favorito para el lector; es sólo como criminal que se convierte en oscuro caballo. Se trata de un relato de robo en el que el caballo juega el papel de joya, hasta el punto de que nos olvidemos de que la joya también puede asumir el papel de arma. Esta es una de las primeras reglas que yo quisiera sugerir, en el supuesto de que me viera obligado a establecer reglas para esta clase de composiciones. Hablando en general, el agente debe ser una figura humana, pero desempeñando una función poco familiar. Hemos de darnos cuenta de algo que reconozcamos, esto es, de algo ya previamente conocido, de algo que sea prominentemente expuesto. De otra forma, no habría sorpresa en la simple novedad. Es inútil que una cosa sea inesperada, si no merecía la pena de esperarse. Lo que ha de ser es sobresaliente por alguna razón y responsable por otra. Una gran parte del arte o truco de escribir novelas de misterio consiste en encontrar una razón convincente aunque engañosa de la prominencia del criminal por encima de su legítima misión de cometer el crimen. Muchos misterios fracasan por la sencilla razón de que se le deja abandonado en el relato, sin otra cosa que hacer, al parecer, que cometer el crimen. Generalmente, su posición económica no es mala, pues, de lo contrario, nuestras justas y equitativas leyes le hubieran arrestado como vagabundo antes de hacerlo como asesino. Llegamos al momento de sospechar de semejante sujeto por un proceso de eliminación tan rápido como inconsciente. Por lo general, sospechamos de él porque no es sospechoso para nadie. El arte de esta clase de narración consiste en convencer por un momento al lector de que el personaje en cuestión anda dando vueltas por los alrededores no sólo sin intención de cometer felonía alguna, sino que precisamente ha sido colocado allí por el autor con alguna intención no delictiva. Porque no debe olvidarse que la novela detectivesca es sólo un juego, juego en el que el lector no contiende realmente con el criminal, sino con el autor.

Lo que el autor no debe olvidar en esta clase de juego es que el lector no tenga que decir, como él alguna vez se ha dicho a sí mismo al realizar un estudio serio y realista: "¿Por qué el perito con gafas de cristales verdes trepó al árbol para mirar el jardín trasero de la casa de la esposa del doctor?" Insensible e inevitablemente, se dirá también: "¿Por qué hizo el autor que el perito trepase al árbol y por qué había de meter en la trama a perito alguno?". El lector puede admitir que haya necesidad de peritos en la ciudad, pero sin reconocer por ello que el relato precisara de uno de estos peritos. Es necesario explicar su presencia allí, aclarando no sólo la razón que tuvo el Ayuntamiento para emplearle, sino, también, por qué le utilizó el autor. Al margen de cuantos pequeños delitos quiera practicar, en el más recóndito santuario del relato, nuestro personaje debe tener alguna otra justificación como héroe de la novela y no sólo como una simple y vulgar persona de carne y hueso en la vida real. El instinto del lector, jugando siempre al escondite con el escritor, que es su verdadero enemigo, acaba siempre por decir, un tanto escamado: "Sí, ya sé que un perito se puede subir a un árbol. Me doy perfecta cuenta de que existen los árboles y de que existen los peritos. Pero, ¿qué está usted haciendo con ellos? ¿Por qué ha hecho usted, hombre astuto y de perversa imaginación, que este perito en particular se suba a este árbol en particular, en esta particular historia?".

En cuanto al cuarto principio que me gustaría que fuera recordado, como los otros tres, la gente no podrá darse cuenta de lo práctico que pueda ser porque los principios en que se basa parecen teóricos. Descansa en el hecho de que en la clasificación de las artes los asesinatos misteriosos pertenecen a la vasta y divertida categoría de las cosas llamadas chuscas. Tales relatos no pasan de ser puras fantasías y han de tenerse como ficciones declaradamente artificiosas. Podemos decir, si es que nos place hacerlo así, que se trata de una forma artística muy artificial. Yo preferiría decir que se trata abiertamente de un juguete, de una de esas cosas con las que los niños intentan distraerse. De lo que se infiere que el lector, que no es más que una sencilla criatura, y, por lo tanto, se encuentra completamente despierto, se da perfecta cuenta no sólo del juguete, sino de su compañero de juego, constructor de éste y autor de la superchería. El niño inocente tiene mucha agudeza y es no poco receloso. Y una de las primeras reglas que debo repetir al autor de uno de esos cuentos que ha de resultar una superchería es recordarle que el oculto asesino tiene el derecho artístico de aparecer en escena y no sólo el derecho realista de estar en el mundo. No sólo debe estar presente en el lugar del hecho, sino también en el intríngulis de la novela. Es un derecho que alcanza tanto al visitante como al autor. La novela del misterio ideal sería aquella en la que exista un personaje que el autor haya creado para sí o para hacer que la novela derive hacia otros cauces diferentes y que, de pronto, se ponga de manifiesto, pero no por ninguna razón clara y razonable, sino por cualquier otra que puede ser también clara y razonable, pero de índole secreta. Añadiré en lo que se refiere a esta razón que, a pesar de las burlas con las que se saluda la "trama amorosa" que pueda aparecer en el relato, habría mucho que decir en cuanto a las formas tradicionales del sentimiento propias de narraciones menos vivas o más victorianas. Algunos pueden llamar a semejante elemento un latazo, pero puede tener éxito como literatura de evasión.

Hemos llegado al último principio, y es que la novela detectivesca, como cualquier otra forma literaria, se ha de iniciar con una idea y no sólo darle comienzo para ir después en busca de él, lo que debe aplicarse también a sus más mecánicos y materiales detalles. Cuando se trata de orientar la novela hacia la investigación policíaca, continúa siendo una necesidad que el autor empiece desde su interior, aunque el detective pueda ser un personaje que llegue de fuera. Todo buen problema de esta clase tiene su iniciación en una idea posible, que, además, es en sí misma una idea sencilla: algún hecho de la vida diaria que el escritor pueda recordar y que el lector puede haber olvidado. Sea como fuere, todo relato debe basarse en una verdad, y aunque se le añada un poco de opio, no debe ser, sencillamente, un sueño de opio.

(1) En realidad, Chesterton escribió notables e ingeniosísimos relatos policíacos. Toda la serie que tiene por protagonista al inefable Padre Brown, por ejemplo. *(N. del T.)*

(2) *Llamarada de plata (N. del T.)*

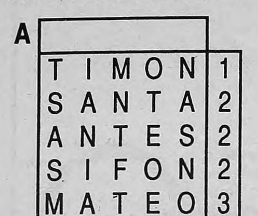
...eteando con un teatro en miniatura. La mirada filosófica de este gran escritor inglés ...us libros como una suerte de *deus ex machina* siempre listo para salvar o condenar

...s por C.E. Feiling. Selección de textos y fotos por Rodrigo Fresán. De *La salsa de la vida y otros ensayos*, por Gilbert Keith Chesterton. Se reproduce aquí por gentileza de Editorial Plaza & Janés.

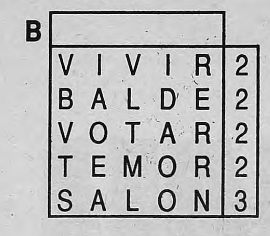
PALABRA OCULTA

Deduzca la palabra de cinco letras que debe encabezar cada diagrama, a partir de las palabras-pistas que aparecen debajo. Los números indican cuántas letras en común y en la misma posición tiene cada pista con la palabra buscada. (Si hay letras en común, pero en lugar incorrecto, no se tienen en cuenta.) En cada caso, la palabra buscada se forma únicamente con letras que figuran en su correspondiente diagrama. Una vez resueltos los cinco primeros casos, pase las palabras halladas al diagrama F, situándolas en las líneas respectivas, y deduzca finalmente la palabra que debe encabezar ese último diagrama.

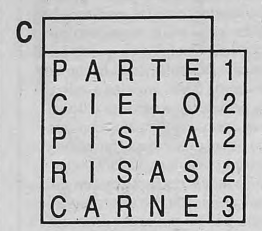
A



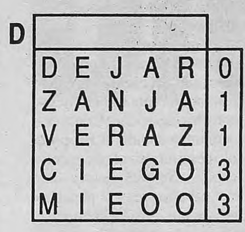
B



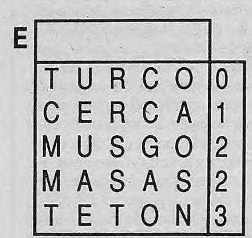
C



D



E



F

A		1
B		2
C		2
D		2
E		3

CRUCIGRAMA CON PISTAS

*En este crucigrama no se dan definiciones, sino pistas: **generales, horizontales y verticales**. Además, se incluye un cuadro con todas las letras que intervienen. De todos modos, si con la ayuda de estas pistas no logra resolverlo, puede recurrir a las **pistas auxiliares** que aparecen invertidas al pie de página.*

PISTAS GENERALES
- Hay dos cuadritos negros, uno de los cuales ocupa una esquina.
- Son ocho palabras de seis letras, tres de cinco y una de cuatro.
- Con las letras de los cuatro cuadritos centrales, se puede formar la palabra reme.

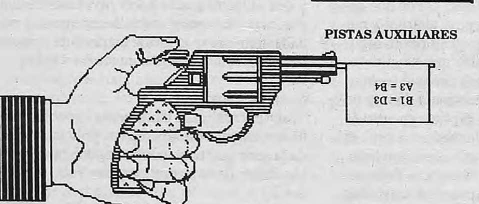
PISTAS HORIZONTALES
A. Aquí hay un verbo en infinitivo y un cuadrito negro.
B. Vocablo femenino que tiene más de un significado y dos veces la A.
C. Es un plural donde no se repiten letras y no está la I.
D. Una triste palabra femenina, con dos R y una M.
E. Se trata de un verbo unipersonal en infinitivo, con cuatro consonantes.
F. Aquí, además de un cuadrito negro, hay una palabrita japonesa con la K.

PISTAS VERTICALES
1. Palabra de cinco letras, con nombre propio de dios o planeta.
2. Un verbo en infinitivo de cinco letras, con dos A como únicas consonantes.
3. Es un verbo conjugado, anagrama de remiso.
4. Una linda palabrita femenina con doble significado, sin M ni O.
5. Esta es una palabra aguda no acentuada, de origen esquimal, que contiene la K.
6. Un verbo conjugado, con dos A y una E, que puede acentuarse o no en la última letra.

	1	2	3	4	5	6
A						
B						
C						
D						
E						
F						

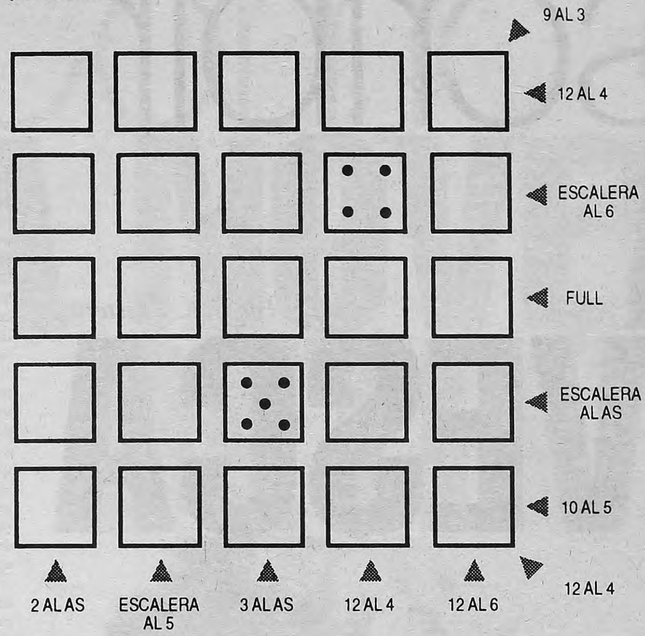
AAA	MM
AAA	NN
AA	OO
C	RRR
EE	RR
EE	RR
II	SSS
K	ST

PISTAS AUXILIARES



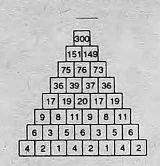
CUBILETE

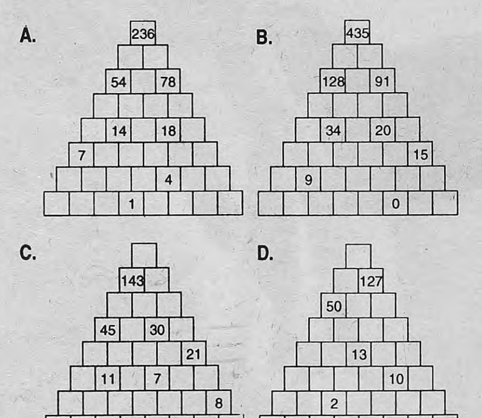
En este cuadro hay 25 dados, a los cuales, en su mayoría, les faltan los puntos. Usted sabrá proveerlos a partir de las combinaciones que se indican en cada fila, columna o diagonal, más las pistas dadas. Los juegos son: REPOKER: 5 dados iguales; POKER: 4 iguales y uno distinto; FULL: 3 de un valor y 2 de otro; ESCALERAS: "al cinco" (1, 2, 3, 4, 5), "al seis" (2, 3, 4, 5, 6) y "al as" (3, 4, 5, 6, 1). En los demás casos se indica el dado que más se repite y su suma. Por ejemplo: (5, 1, 3, 1, 2) es "Dos al as", y (2, 4, 5, 2, 5) es "Cuatro al dos", porque habiendo dos pares se anuncia el más bajo. Los juegos pueden aparecer desordenados y no hay límite para la repetición de los valores.



PIRAMIDES NUMERICAS

Complete las pirámides colocando un número de una o más cifras en cada casilla, de modo tal que cada casilla contenga las sumas de los dos números de las casillas inferiores. Como datos se dan, en cada caso, algunos números ya indicados; y como ejemplo, una pirámide ya resuelta.





Soluciones del número anterior

NUMERO OCULTO

A. 1250.
B. 7086.
C. 9583.
D. 7385.

CUBILETE

4	5	6	2	1
4	6	4	2	4
3	3	3	2	2
3	4	1	2	3
5	2	5	2	5

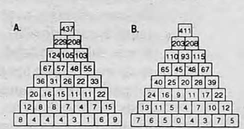
CRUCIGRAMA

O	V	I	L	L	O
P	E	L	E	A	R
A	L	E	G	R	E
C	A	S	A	■	A
A	D	O	R	A	D
R	O	S	A	D	O

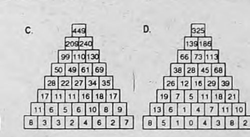
PIRAMIDES NUMERICAS

A.
437
229 208
124 105 103
67 57 48 55
36 31 26 22 33
20 16 15 11 11 22
12 8 8 7 4 7 15
8 4 4 4 3 1 6 9

B.



C.



D.
325
139 186
66 73 113
38 28 45 68
26 12 16 29 39
19 7 5 11 18 21
13 6 1 4 7 11 10
8 5 1 0 4 3 8 2